# NACHRICHTEN

DER

GESELLSCHAFT FÜR

NATUR- UND VÖLKERKUNDE

OSTASIENS / HAMBURG

77 / 1955




KOMMISSIONSVERLAG OTTO HARRASSOWITZ

WIESBADEN

# Mu-hsi: Sechs Kaki-Früchte

Interpretation eines Zen-Bildes

*Von Dietrich Seckel*

Dies kleine Bild, 35,15 cm hoch und 29,1 cm breit, mit schwarzer Tusche auf Papier gemalt und als Kakemono aufgezogen, ist eins der berühmtesten Werke der ostasiatischen Kunst. Es gehört dem Ryûkô-in, einer der vielen Tempelklausen innerhalb des bedeutenden Zen-Klosters Daitokuji in Kyôto, und wird seit alters als ein wichtiges Werk des chinesischen Malers Mu-hsi geschätzt, ja verehrt. Über ihn nur dies: er war ein Zen-Mönch in einem Kloster bei Hang-chou, stammte aus Sse-ch'uan, lebte etwa von 1220 bis 1290 (ein Bild trägt das einzige sichere Datum 1269) und gilt als einer der Begründer des typischen Zen-Stils in der Tuschmalerei. In seiner Heimat geriet er bald in Vergessenheit, aber nachdem die Japaner ihn in der Blütezeit ihrer Zen-Kunst, im 15. Jahrhundert, entdeckt hatten, suchten sie so viele Bilder von ihm zu sammeln wie nur möglich; so finden sich die meisten seiner erhaltenen Werke in Japan, ursprünglich vor allem in der berühmten Higashiyama-Sammlung der Ashikaga-Fürsten und in Zen-Klöstern; in späterer Zeit sind viele von ihnen dann freilich in Privatsammlungen und Museen übergegangen. Für die Japaner ist er der größte Zen-Maler und einer der größten Tuschmaler überhaupt; westliche Forscher haben diesen Ruhm übertrieben gefunden, aber vielleicht sollten wir solche Entscheidungen lieber den Ostasiaten selbst überlassen. Die europäische Kritik hat wertvolle Hilfe beim Sichten der zahllosen dem Mu-hsi zugeschriebenen Bilder und beim Ausscheiden des offensichtlich Unechten geleistet; aber ob sie recht hat oder sich auch nur das Recht nehmen darf, ein Bild wie diese Kaki-Früchte unter die zweifelhaften Werke des Malers einzureihen? [1] Uns – und vielleicht sogar den japanischen Forschern – fehlen noch alle wirklich zuverlässigen und methodisch einwandfreien stilkritischen Maßstäbe für eine solche Aufgabe. Ihre Lösung ist vielleicht auch nicht einmal so wichtig – wichtiger wohl zu sehen, was ein solches Bild uns zeigt, zu vernehmen, was es uns sagt.

## 1

Das Bild zeigt sechs Früchte des Kaki-Baums, jene goldgelben oder goldrötlichen großen „Dattelpflaumen" (engl. persimmons) mit wachsglatter Haut, die typischen Herbstfrüchte Ostasiens, von denen es zwei Arten gibt: eine, die zu milder, etwas matter Süße reift, und eine andere, die überaus herb bleibt, zunächst ungenießbar ist und erst beim Nachreifen und Dörren in warmer Wintersonne und nächtlichem Frost eine nun freilich ganz konzentrierte, hocharomatische Geschmacksfülle gewinnt. Ihre anfängliche Herbheit *(shibumi)* ist in übertragenem Sinne dann in Japan ein Grundbegriff der Ästhetik geworden, namentlich in der Sphäre des Teekults. Die Blätter des Kakibaums nehmen im Herbst eine wundervolle, von tiefem Grün über viele Arten des Brauns bis zu einem satten warmen Rostrot reichende Färbung an, unseren Birnenblättern vergleichbar. Die Kaki, die das Bild darstellt,

sind offenbar reife, weiche Früchte jener ersten Art, ein wenig durch ihr eigenes Gewicht in sich zusammengesunken. Es sind sechs; sie seien, von links her, als erste bis sechste beziffert – die dritte wäre also die etwas aus der Reihe herausgerückte –, denn jede einzelne hat einen bestimmten Platz, einen besonderen Charakter und spielt eine eigene Rolle.

Die sechs Früchte bilden eine fest geschlossene Gruppe und heben sich mehr oder weniger kräftig von dem hellen, gelbbräunlichen Papiergrund ab. Sie sind in einer Reihe angeordnet, aber nicht geometrisch regelmäßig, und daß eine von ihnen ganz heraustritt, bringt diese Reihung durch den Kontrast erst recht zur Geltung. Die Abstände der fünf gereihten Früchte sind verschieden: je zwei (1/2 und 4/5) liegen ganz dicht beieinander, die beiden Paare sind aber durch eine helle Lücke deutlich getrennt, und zwar genau da, wo die dritte Frucht nach vorn tritt; zwei Früchte (5/6) überschneiden sich, und so schließt sich die sechste an das benachbarte Paar fest an. Dadurch entsteht eine Dreiergruppe, und ihr gegenüber treten nun auch die übrigen Früchte zu einer Dreiergruppe zusammen, die im Unterschied von der anderen nicht in gerader Linie aufgereiht, sondern nach vorn umgebogen und viel lockerer gefügt ist. Trotzdem gehört die erste und die zweite Frucht doch wiederum in die gerade horizontale Reihe – d. h. die Gruppenbindungen sind mehrsinnig und das Ganze kann in der einen wie in der anderen Weise als gegliedertes Gestaltgebilde aufgefaßt werden. Um eine nicht ausdrücklich gezeigte, ja weislich versteckte Mitte schwebt ein asymmetrisches, aber vollkommen ausgewogenes Gleichgewicht, in dem eine leichte, doch fühlbare Spannung zu gelöster Ruhe kommt. Bei aller festen Gruppenreihung und Konzentration herrscht aber eine leichte Lockerheit und feine Differenzierung, eine Regelfreiheit und Beziehungsvielfalt, in der sich ein höheres, freilich kaum formulierbares Formgesetz ausspricht. Dies Gesetz, diese künstlerische Notwendigkeit ist so stark, daß, um mit einem Japaner zu sprechen, nicht ein Stäubchen verschoben werden könnte – dennoch sind die Früchte wie zufällig und ganz ohne Aufhebens zu machen, leicht, locker und mühelos-genial so hingesetzt. Jene „Zufälligkeit" ist – ebenso wie etwa in den Räumen, Gärten und Geräten des japanischen Teekults – äußerst bedachtsam herbeigeführt (ob bewußt oder nicht, ist einerlei und ohnehin nicht zu entscheiden) und befindet sich von vornherein im Einverständnis mit Wesen und Rhythmus der Dinge; das scheinbar Zufällige sieht aus, als könne es gar nicht anders sein als eben wie es ist.

## 2

Trotz ihrer annähernden Gleichformigkeit unterscheiden sich die sechs Früchte stark, vor allem durch die Tönung der Tusche, die vom tiefsten Schwarz sich stufenweise auflichtet bis zu einem silbrigen Grau und endlich in den weißen Grund verschwebt (in der Reihenfolge 4, 5, 3, 2, 1/6). Die Dunkelheiten liegen in der Mitte der Gruppe und hellen sich zum Rand hin auf; aber jene Mitte (4) ist nicht die geometrische Mitte, sondern leicht nach rechts verschoben und durch Gegengewichte auf der linken Seite ausgeglichen, wo nicht nur Eine dunkelgraue Frucht, sondern zwei liegen (2/3), von denen die eine – übrigens die unscheinbarste von allen – zudem durch ihre Lage ein Gewicht, einen Akzent setzt, der der Anordnung, ja dem ganzen Bilde erst seine unentbehrliche Würze gibt. (Man denke sich die vorgerückte Frucht einmal fort ...) Dafür ist die dunkelgraue Frucht auf der rechten Seite (5) wiederum etwas dunkler und der dunkelsten, der Hauptfrucht, am engsten benachbart. Wie die Anordnung, so ist auch die Helldunkeltönung von einem lebhaften Rhythmus voll zarter Spannung durchwaltet, die zwar kräftiger ist als die Spannung der Abstände und der Flächenordnung, aber ebenfalls zwanglos und gleichsam selbstverständlich.

Die Tuschtönung hat keinerlei gegenständlich-abbildende, imitativ-illusionistische Bedeutung – daß es sich etwa um hellere oder dunklere Früchte handle, wäre ganz abwegig –, sondern sie ist als ein rein künstlerisch-funktionelles, wenn man will „abstraktes" Gestaltungsmittel zu verstehen; am ehesten wäre sie mit den Klangfarben und dem Crescendo und Decrescendo der Musik zu vergleichen – sprechen wir doch nicht willkürlich und sinnlos von der Tönung der Tusche. In Ostasien, speziell im Buddhismus, werden im Schwarz oder Weiß alle Farben – und d. h. nach der gültigen Terminologie auch: alle phänomenalen Erscheinungen der Samsâra-Welt – „aufgehoben"; sie sind darin enthalten und werden zugleich transzendiert. Aber in einem Bild wie diesem hier, wo Früchte gleicher Art sowohl im Schwarz wie im Weiß stehen, wird auch dieser Gegensatz noch transzendiert und in der Dialektik des Schwarz und des Weiß eine letzte, nun nicht mehr anschauliche, geschweige denn farbenhafte Überhöhung gewonnen.

3

Die Formen der Kaki sind fast allein mit Hilfe der weich abgetönten Tusche aufgebaut. Die meisten (2, 3, 4, 5) sind flächig gemalt und nur relativ wenig in der Tönung moduliert und dadurch als Körper modelliert; unter ihnen nimmt die herausgerückte Frucht insofern eine Sonderstellung ein, als die etwas schwächliche Gesamtform an ihrem unteren Rand durch einen weichen Pinselstrich von annähernd dem gleichen Grau umfangen, gestützt und gefestigt ist. Ähnliche Pinselzüge umschreiben die beiden äußersten Früchte, aber diesmal bleibt ihre Binnenfläche völlig leer; so gelingt es, diese Früchte ebenso genau in ihrer Wesensform zu bezeichnen wie die übrigen, sie zugleich aber zu entsinnlichen und zu entschweren und sie mit dem leeren Bildgrund zu verbinden, ja fast in eins zu setzen. Aus diesem heben sie sich wiederum in leisem Leuchten hervor, obwohl der unbemalte Papiergrund ihrer Binnenflächen von gleicher Farbe und Helligkeit ist wie er. Dies abgrenzende und doch nicht abschneidende Herausheben der Phänomene aus dem gestaltlosen Grunde, dem sie gleichwohl verbunden bleiben, ist ja eins der Geheimnisse der Tuschmalerei. Es kann nur gelingen in dem spannungsreichen Gefüge der Schwarz-Weiß-Dialektik: wäre die größte Frucht nicht so schwarz, könnten die beiden am Rande liegenden nicht so weiß sein und ihr eigentümliches Verhältnis zum weißen Grund gewinnen, und auch das stumpfe Silbergrau der übrigen – dessen Stumpfheit das Schwarz und das Weiß zum Glänzen bringt und ihnen von der Basis dieses mittleren, neutralen Tons aus ihre intensiv gesteigerte Aussage ermöglicht – bekommt erst so seinen rechten Ort in diesem Gefüge, seine Stimme in diesem Gespräch. Der hier und überall sonst sich zeigenden unerhörten Sicherheit der Gestaltung verdankt das Bild seine unmittelbar überzeugende Klarheit und zweifellose Gewißheit.

All das aber würde kaum genügen, um die besondere Schwarz-Weiß-Wirkung des Bildes hervorzubringen. Zu den abgetönten Flächen und ihren zarten, ganz zurückhaltenden Konturzügen treten ja die Stiele und vertrockneten Kelchblätter der Früchte, die mit tiefschwarzen, energischen und ausgesprochen linearen Strichen hinzugefügt sind, sich teils klar von den Flächen absetzen, teils aber feucht und weich in sie verfließen. Das Absetzen geschieht bei der großen schwarzen Frucht so, daß die Kelchblatt-Striche klein gehalten und durch scharfe schmale Lücken von dem Fruchtkörper getrennt werden, wodurch dort eine fast flimmernde Lebendigkeit entsteht; bei den weißen Früchten setzen sie sich einfach durch ihre satte Schwärze ab und rufen durch den Kontrast das lichte Strahlen der hellen runden Flächen hervor. Gegenüber den ruhigen, geschlossenen, gleichförmig-still gereihten Körpern der Früchte bringen die Stiele ein lebhaftes Spiel des linearen Rhythmus, ja eine gewisse Heiterkeit in das Bild: fast übermütig wippend recken sich ihre

Enden nach rechts und links – übrigens links außen nach links, rechts außen nach rechts, d. h. im Sinne eines Ausstrahlens in den Raum hinaus und nicht etwa einer Zusammenfassung zur Mitte hin –, und von der einen Frucht zur anderen reichen sie sich ihre federnde Bewegung in leicht schräger Horizontalrichtung weiter. So wird bei aller Lebhaftigkeit doch wieder die übergreifende Bindung des Gleichartigen hergestellt, die die ganze Reihe der Früchte auch im übrigen zusammenschließt. Ihrem ruhigen weichen Gang folgen die wagerechten Stiel- und Blattformen mit kleinschrittiger, elastischer, spielerischer Begleitung, der sich die senkrechten Teile der Stiele entgegensetzen; so kommen auch die großen elementaren Richtungen innerhalb der Früchtegruppe bis in ihre kleinen Einzelformen hinein zur Geltung. Natürlich nicht in schematischer Bindung: die geistvoll variierten Abweichungen von der Vertikalen und der Horizontalen vermeiden jeden Geometrismus, gerade sie bringen aber jene Grundkoordinaten deutlich in Erinnerung, so wie eine kleine Dissonanz die große Konsonanz unterstützt. Die leichte Schräglage der wagerechten Stiele stellt nun auch eine Beziehung zur Diagonalen her – vor allem sichtbar bei der herausgerückten Frucht; hier hat sie noch den besonderen Sinn, gerade dieses vereinzelte Glied der Reihe dem Ganzen doch wiederum innig zu verbinden: so schlüpft die aus fast horizontaler Lage sich emporbiegende Spitze genau und scharf in die große hellweiße Lücke hinein und die ganze Linie (die weichste von allen, so wie diese Frucht auch die weichste Gesamtform hat) schmiegt sich dem Umriß der links benachbarten Kaki annähernd an. Diese Stelle des Bildes mag besonders deutlich zeigen, wie lebensvoll und spannungsreich das Verhältnis der Nachbarformen zueinander ist und wie auch der helle Grund (zwischen den Früchten 2, 3 und 4) durch solche Fügung und Akzentuierung der dunklen Formen aktiviert und zum Partner eines lebhaften Gesprächs gemacht wird.

Ein besonderer Reiz dieser Strich- und Punktgebilde liegt in ihrem kalligraphischen Charakter; das ist bekanntlich nicht als bloße Metapher, sondern buchstäblich und technisch zu verstehen: etliche dieser Strich- und Winkelformen könnten ebenso, mit dem gleichen Pinselduktus ausgeführt, in einem Schriftzeichen vorkommen. Dies bedeutet zugleich, daß die durch solche graphischen Formen dargestellten, mit ihnen gemeinten Gegenstände – und das gilt ja ebenso von den auf einfachste schwarz-weiße Formen reduzierten Körpern der Früchte selbst – einen guten Teil ihrer Gegenständlichkeit, ihrer Materialität, Schwere und Greifbarkeit verlieren, daß sie bis zu einem gewissen Grade abstrahiert werden, ohne doch ihren Realitätswert und ihre überzeugende Dinglichkeit einzubüßen; vielmehr steigert sich all dies durch solche konzentrierende, aufs Wesen zielende Form in viel höherem Grade als eine noch so bemühte Wirklichkeitswiedergabe es vermöchte. So bleibt selbst ein in seinem ganzen inhaltlichen Bestande dermaßen der empirischen Phänomenwelt und Gegenstandsgebundenheit enthobenes Bild trotzdem randvoll von konkretester Realität. „Gegenständlichkeit" und „Abstraktion", für uns einander ausschließende Gegensätze oder doch Spannungspole, sind für den Ostasiaten vereinbar, ja vielfach von vornherein vereint, weil er jene Antithesen gar nicht erst auseinandertreten läßt, sondern sie in einem ursprünglichen Akt der Wesensschau immer schon überstiegen hat.

## 4

Die aufs Allerwesentlichste zielende Darstellung dieses Bildes zeigt die Kaki-Früchte gleichsam in ihrer Urgestalt und nähert sie dem Bereich der elementaren Formen. Auf die im botanisch-realistischen Sinne richtige Gestalt der Früchte kommt es offenbar durchaus nicht an, wenngleich sie keineswegs vernachlässigt oder gar verzerrt ist; fast alle erhalten eine Gestalt, die auffällig den Grundformen des

Kreises und des Quadrats benachbart ist, und wiederum hebt sich nur die dritte Frucht durch ihre Ellipsenform – d. h. aber gleichfalls eine Elementarform – von den übrigen ab, wohl auch deswegen, weil sie dort an ihrem Platz nicht zu gewichtig, zu vorlaut sein darf. Die Umrisse der übrigen Früchte bewegen sich frei spielend um jene Urformen herum; ein japanischer Autor fühlt sich an das Achteck erinnert – d. h. eine Mittel- und Vermittlungsform, die das Quadrat- und das Kreishafte vereinigt. Es ist gewiß kein Zufall, daß die beiden dunkelsten Früchte (4/5) dem Quadrat und die beiden hellsten (1/6), zugleich die beiden äußersten, dem Kreis am nächsten kommen, wobei die Extreme der Helligkeit sowohl wie der Regelmäßigkeit der Form den beiden größten und im Gesamtgefüge wichtigsten Früchten, der ersten und der vierten zufallen, die auch durch besondere Durchgestaltung ihrer Stiel- und Kelchblattpartie ausgezeichnet sind. Das Quaderhafte gibt der Mitte Gewicht und Halt, das Kugelige den Rändern Weichheit und Rundung; das eine konzentriert sich im satten Schwarz, das andere verschwebt ins Weiß. Eine geheime Verwandtschaft scheint zudem zwischen dem querliegenden Fast-Quadrat der dunkelsten Frucht und dem aufrechten Fast-Quadrat des Bildformats zu bestehen. Hiermit soll keineswegs gesagt sein, daß der Künstler geometrisch gemessen habe, sondern es soll nur angedeutet werden, daß man ihm, der sich als ein so sorgfältiger Meister der Gefügeordnung erwiesen hat, wohl auch ein überaus sicheres, ganz unreflektiertes Maßgefühl zutrauen darf, das es ihm gestattet, seinem Werk eine auf elementaren Relationswerten beruhende innere Einheit und Harmonie zu geben.

In den Grundformen Quadrat und Kreis mag auch noch anderes anklingen: in China sind sie ja die kosmischen Ursymbole für Erde und Himmel, für Yin und Yang, und im Buddhismus gelten sie – wie in manch anderem religiösem Bereich – als Symbole der Vollkommenheit, der Kreis speziell als Symbol des Absoluten, der „Leere“ und Rundheit des wahren Seins, das sich aller Veranschaulichung entzieht und doch sich als das Einfachste, Konkreteste und Elementarste zeigt. Gerade Zen-Buddhisten malen ja oft nichts als einen kraftvollen Tusche-Kreis auf ein leeres Blatt und geben damit ein vollgültiges „Bild“; erinnert sei auch daran, daß der Begriff der Vollkommenheit und der allumfassenden Ganzheit in buddhistischer Terminologie durch das Schriftzeichen für „rund“ (chin. *yüan,* jap. *en)* ausgedrückt wird. Ob man so weit gehen darf, in der Zusammenordnung der vollschwarzen und leerweißen Früchte von elementarer Grundform eine Anspielung auf die Lehre des Tung-shan Liang-chieh (Tôsan Ryôkai, 807–869) von den Rangstufen des Seins und der Erkenntnis zu erblicken, dürfte fraglich sein; wenn diese in Zen-Klöstern der Sung-Zeit allgemein bekannte Lehre das all-eine Absolute mit einem vollschwarzen Kreis und dessen Erscheinung im Relativ-Phänomenalen mit einem schwarzen Kreis um eine weiße Mitte symbolisiert – beides natürlich nur als verschiedene Aspekte Eines und Desselben –, so könnte wohl bei dem Kaki-Bild eine solche gängige Symbolik des Schwarz und des Weiß im Hintergrund stehen, ohne indessen expressis verbis „gemeint“ zu sein. Daß das tiefe, vollkommene Schwarz, das die „letzte Überwindung und Verneinung aller Gegensätze“ andeutet, die „zur höchsten absoluten Bejahung, zu jener letzten Freiheit wird, welche die Ch'an-(Zen-)Meister der Erleuchtung zuschreiben“ [2] – daß dieses Schwarz so betont und überragend im Zentrum des Bildes steht, ist immerhin auffällig. Doch haben wir uns vor Überinterpretation zu hüten; so viel aber läßt sich wohl sagen, daß jene Symbolbezüge der einfachen Grundformen zwar gewiß nicht bewußt und absichtsvoll in das Bild hineinprojiziert worden sind, daß sie aber als elementare, jedem chinesischen Buddhisten vermutlich selbstverständliche Kategorien des Anschauens, Welterlebens und Zeichenprägens möglicherweise mitgespielt haben können. Auch für die gesamte Bildorganisation, die in der chinesischen Malerei – ebenso wie etwa

in der inneren und äußeren Form chinesischer Lyrik und Prosa – zu streng-regelhaftem, parallelisierendem, antithetischem und gleichsam achsenverbundenem Bau neigt, ist es wesentlich, daß die zum Viereck tendierenden Formen der Früchte mit dem Viereck des Formats verwandt sind, und daß die Rundformen mit dessen Rechteckigkeit in polarer Spannung stehen. Aber nicht nur die Formen der Früchte selbst sind „elementar", nicht nur der Unterschied ihrer Tonstufen, der Gegensatz der Flächenformen zu den graphischen Linienformen und der Zusammenklang von Gegenstandsformen und Bildformat ist es, sondern darüber hinaus kommt der elementare Urgegensatz zwischen den dargestellten Einzelgebilden und dem weißen Bildgrund, zwischen der Pluralität der Erscheinungsdinge und der Einfalt der „Leere" dank der radikalen Reduktion aufs Letzte-Wesentliche mit Macht zur Geltung. Daß dieser Gegensatz aber nicht unüberbrückbar ist, daß eine höhere Einheit dahinter steht, wissen wir schon, und es wird auch dem schauenden Auge überzeugend offenbar.

5

Die locker-leichte und doch elastisch-gebundene, von so reich differenzierten Bezügen durchwaltete und belebte Früchtegruppe befindet sich in einem rechteckigen Bildfeld überaus bequemen Formats – ein wenig schlanker als ein Quadrat, also ein wenig gereckter, gespannter, aber doch breit genug, um reichlich Raum zu freier Entfaltung zu geben. Von den Seitenrändern ist die Gruppe ungleich weit entfernt, also leise nach rechts verschoben, wodurch das Linksgewicht der vorgerückten Frucht balanciert und das Ganze in eine zarte Verspannung mit den Grenzen der Bildfläche gebracht wird; eine symmetrische Einpassung ins Bildformat wäre reizlos gewesen. Daß die horizontale Reihe der Früchte ein wenig eigensinnig in ein Hoch- und nicht in ein Querformat gestellt ist, gibt gerade ihrem breiten Sichdehnen und Ruhen besonderen Nachdruck. Auch in der Vertikalen befindet sich die Gruppe genau an der richtigen Stelle: säße sie tiefer, so wäre der obere Raum nicht frei, sondern kahl, und die Reihe der Kaki schiene auf den unteren Rand zu drükken – säße sie höher, so käme sie in gefährliche Nähe zur Querachse des Bildfeldes und verlöre das sichere Schwergewicht, das sie aus der freundschaftlichen und doch nicht allzu vertraulichen Nachbarschaft mit der Basis gewinnt. Die Komposition hat dadurch auch jenen tiefen Schwerpunkt, der für viele ostasiatische Bilder bezeichnend ist. Die Früchtegruppe, genau der Horizontalen folgend und dem elementaren, im chinesischen Sinne darf man sagen: kosmischen Achsenkreuz zugeordnet, ist also fest in das Bildfeld eingebunden, hat aber trotzdem Luft zum Atmen und Sich-Regen in reichem Maße um sich herum. Auch ist dies Bildfeld ja nicht streng umschlossen: es weist über sich hinaus und trägt in sich selber, kraft seiner Leere, eine große offene Weite und eine unbestimmte, aber intensiv erlebbare Atmosphäre, die die Früchte an ihrer samtigen Oberfläche und ihren weichen Konturen zu umspielen und sie in ein unendliches – gegenständlich allerdings gar nicht definierbares – Kontinuum oder Fluidum einzuschmelzen scheint. Aus dieser Unendlichkeit tauchen sie auf, treten in straff-elastischer Ordnung zur Gruppe sich fügend vor unser Auge, erfüllen den Bildraum, in dem sie sich nun befinden und der ganz genau für sie paßt, mit ihrem stillen Leben – und scheinen doch immer auch wieder in jenes Unbestimmte zurückzuweichen. Durch dies ständige, „gleichzeitige" Vor und Zurück, Sich-Zeigen und Sich-Verbergen kommt in das Bild ein leises Wogen, das mit dem ruhigen, bescheidenen Dasein der Früchte wiederum in einer eigenartigen Spannung steht und ein wesentliches Moment seiner ungeheuren Lebendigkeit ist. Aber es ist ein bewegungsloses Wogen, eine gestillte, gehaltene Lebendigkeit, ein im schwebenden Mitschwingen ruhendes und erlöstes Dasein.

## 6

Wenn wir von einem Vor und Zurück sprechen, von einem Bildfeld oder Bildraum und seiner Unendlichkeit, so gebrauchen wir räumliche Begriffe. Aber wie steht es mit dem Raum in diesem Bilde? Außer den sechs Früchten ist nicht das geringste dargestellt oder angedeutet. Diese aber scheinen in zweifacher Weise zum Raum, zur dritten Dimension in Beziehung zu stehen. Zunächst befindet sich ja die dritte Frucht offensichtlich weiter vorn, näher beim Beschauer als die übrigen, und infolge der Überschneidung der sechsten durch die fünfte Frucht wird jene in eine rückwärtige Tiefenebene geschoben – freilich nur ganz wenig; kaum hat sie Raum genug, um sich von der benachbarten wirklich zu lösen, und sie braucht ihn auch kaum, da sie ja fast entkörpert ist. Das Vortreten der dritten und das Zurücktreten der sechsten Frucht bringt in das sonst so ganz auf die Horizontale und Vertikale gestellte Bild einen leichten Diagonalzug, der freilich keine wirkliche Tiefe eröffnet, aber immerhin so wirksam ist, daß die bildparallele Horizontalreihung der Gruppe dank dieser leisen Spannung erst recht eigentlich zur Geltung kommt und der Gefahr der Monotonie entgeht. Zugleich wird ihrer Bindung an die Bildfläche der Charakter einer bloßen, undifferenzierten Zweidimensionalität genommen. Das Bild ist also weder zwei- noch im strengen Sinne dreidimensional zu nennen, sondern un- oder überdimensional, weil es sich auf die Bezüge der räumlichen Welt von vornherein gar nicht einläßt, sie aber ebensowenig einfach negiert. Das andere Mittel ist wichtiger und wirksamer: durch die starke Abstufung der Tuschtöne und das Herausspringen der mehr graphisch-linearen Formen von scharfer Schwärze empfinden wir ein deutliches Vortreten, Auf-uns-Eindringen bei den dunklen und ein Zurückweichen bei den hellen Früchten. Die ganze Ausdrucksmacht der ostasiatischen Tuschekunst zeigt sich hier in einem meisterhaften Beispiel, und wir können gerade an diesen einfachen Gebilden lernen, welche „Raum"-wirkung ohne jede dreidimensional-gegenständliche Darstellung ein tiefes Schwarz oder ein verschwebendes Grau allein durch seinen „absoluten" Eigenwert haben kann. Keiner der Töne bringt freilich diese Wirkung an und für sich hervor, sondern nur in der Relation zu allen übrigen Tönen des Bildes und zu dem Grunde, auf dem sie stehen und mit dem sie in ein Gespräch treten. Die lebhafte Dialektik des Schwarz-Weiß, des Positiven und Negativen, des An- und des Abwesenden, des Vordringenden und des Zurückweichenden, des Redenden und des Schweigenden wird in dem Bilde wie kaum in einem anderen vernehmlich; diese Gegensätze sind aber so aufeinander bezogen, daß sie über sich hinausweisen auf das eigentlich Gemeinte, in dem es keine Gegensätze mehr gibt und das sich aller Anschauung und formenden Festlegung entzieht.

Das Bild hat also eine unverkennbare Räumlichkeit oder besser vielleicht: Räumigkeit, denn es handelt sich ja nicht um einen dimensional klar bestimmten oder auch nur suggerierten Raum, ebensowenig wie der leere Grund etwa gegenständlich als Luft, Nebel oder Himmel bestimmbar ist; er ist einfach Grund. So darf man auch nicht fragen, wo in diesem Raum oder vor diesem Grund die Kaki-Früchte sich befinden. Nichts deutet auf einen Standort hin: es gibt keinen Boden, keinen Tisch, keine Schale, worauf sie lägen, keine Wand, von der sie sich abhöben. Auch sind sie gewiß nicht frei hängend zu denken, denn sie scheinen Gewicht zu haben und zu ruhen. Es wäre verfehlt, wenn man sich doch für eine dieser physikalischen Möglichkeiten als die wahrscheinlichste entscheiden wollte; denn das Wesentliche ist eben, daß jede und daß keine von ihnen in Betracht kommt, weil die Früchte gar nicht in die kategorialen Relationen der phänomenalen Welt hineingestellt sind, wo sie sich mit anderen Objekten aus-ein-ander-setzen müßten, weil ihnen also gar kein empirischer oder selbst imaginärer (doch immerhin noch kategorial bestimmter) Ort zukommt. Ebenso sind sie aller Zeit enthoben, indem sie so flüchtig,

so zeitverhaftet erscheinen. Auch der Grund ist ja bestimmungslos und teilt nichts über sich selber, über sein Was, Wie und Wo mit und besitzt eben deshalb eine so gewaltige Sagekraft. Alles was schließlich über die Kaki-Früchte festgestellt werden kann, ist: sie sind vorhanden, oder schlechthin: sie sind. Und zwar sind sie in einer überaus realen Weise, obwohl oder vielmehr weil sie nicht realistisch nach ihrer anschaulich-greifbaren Erscheinung und in ihrer empirischen Umwelt abgebildet werden. Aber sind sie nicht zugleich auch traum- und schattenhaft, scheinen sie nicht stufenweise aus der Erscheinung zurückzutreten in den grundlosen Grund? Ernst Barlach sprach einmal von der seltsamen „Wirklichkeit und Unwirklichkeit der Dinge" in der chinesischen Kunst[3], und wenn irgendwo, so ist die Paradoxie der Ungeschiedenheit oder „Nicht-Zweiheit" von Gegenwart und Verflüchtigung, Energie und Leichtigkeit, Lebensfülle und Kargheit, Gestalt und Gestaltlosigkeit, Dasein und „Nicht", empirischer Erscheinung und absolutem Wesen in diesem Bilde erlebbare Anschauung geworden. Die Form der Kaki-Früchte ist zwar klar und eindeutig gezeigt, aber durch ihre Körper scheint etwas anderes, jener „Grund" hindurch, sie werden transparent, ja sie könnten sich durchdringen und ineinander wie auch in den Grund hinein verschweben, da ihnen bei aller Präzision und Gegenwart doch jede schwere, fest modellierte Körperlichkeit fehlt. In der nach buddhistischer Auffassung richtig verstandenen Welt geschieht eine universale Durchdringung aller Dinge und aller nur möglichen Aspekte[4]; jegliche Dingform, so individuell bestimmt sie ist, wird zu einer „gestaltlosen Gestalt", und diese mit der Leichtigkeit letzter Reife und Freiheit zu verwirklichen, als ob es etwas Alltäglich-Selbstverständliches wäre, gilt aller östlichen Kunst als das Höchste, als die Rangstufe des Wundersamen, das die absolute „Leerheit" ahnen läßt[5]. Diese Leistung kann nur vollbracht werden, wenn auch Geist und Herz „leer" geworden sind, wenn Ichlosigkeit (chin. *wu-wo*, jap. *mu-ga;* auch *wu-hsin, mu-shin)* erreicht ist, d. h. eine von allen bewußten, die eigene Persönlichkeit ins Spiel bringenden Reflexionen und Intentionen gereinigte Freiheit des Selbst, die eine völlige, über-bewußte Hingabe an die Sache, die Aufgabe, das Werk, den Weltsinn erlaubt und durch das Ich ein Anderes, ein Es zur Sprache bringt. Daher scheint ein Bild wie diese Kaki gar nicht von irgend „jemand" gemalt zu sein, es ist kein „Ausschnitt der Natur, gesehen durch ein Temperament", es hat keinen „Stil", in dem sich das Wesen einer Persönlichkeit spiegelt, denn jene Ich-losigkeit hebt ja den Gegensatz von Subjekt und Objekt auf, läßt auch Mensch und Ding einander „durchdringen". Gleiches sollte sich wohl in dem Verhältnis von Beschauer und Bild ereignen.

So scheinen diese Früchte in einem Zwischenreich zu schweben, aus dessen „Mitte" sie nach der einen wie nach der anderen Seite sich wenden können, in einer „Leere", die wohl unheimlich scheinen mag, in deren Grund oder Abgrund (im Sinne der Mystik) sie aber offenbar ohne jede Angst und ohne das geringste Schwanken heimisch ruhen und geborgen sind, gleichsam „vom Rücken her umfaßt"[6]; eine metaphysische Kühle und Einsamkeit weht uns aus dem Bilde an und doch empfinden wir auch die schlichte, runde, vertraute Wärme des Nahen, Lebendigen, Alltäglichen. Die Früchte ruhen in der Unerschütterlichkeit ihres Da-Seins – die nur dank jener vielfach verspannten und doch so zwanglosen Ordnung des Bildgefüges erfahrbar wird – und scheinen trotzdem völlig frei zu schweben, in einem aperspektivischen, standpunktfreien Un-Raum, einer Ortlosigkeit, die sie nirgends bindet und fixiert, ihnen aber seligen Halt gibt. Der Koreaner Mirok Li, der lange in Deutschland lebte und vor einigen Jahren in München starb, sagte einmal im Gespräch: der europäische Geist suche, um sich nicht zu verlieren und ins Bodenlose zu fallen, immer nach einem festen Halt, einem unverrückbaren Standpunkt, einer klaren, eindeutigen Entscheidung zwischen den gegensätzlichen Möglichkeiten; „wir dagegen suchen den Zustand eines alle Gegen-

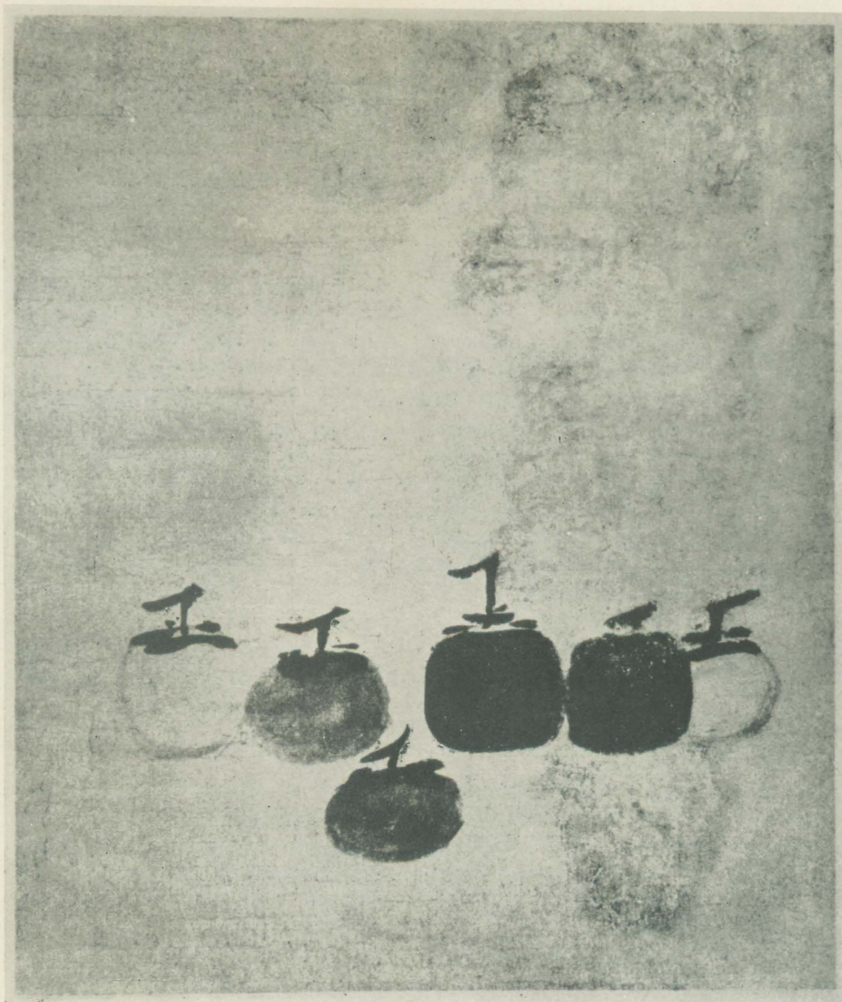
sätze übersteigenden freien Schwebens zu erreichen, und eben dies Schweben verleiht uns eine ungeheure Sicherheit".

7

Das Bild, so viel ist klar, ist kein Früchte-Stilleben, wenn es auch seinem Sujet nach ein solches zu sein scheint. Vergleicht man es mit europäischen Bildern ähnlichen Themas, etwa von einem der Niederländer oder von Zurbarán[7], Chardin, Cézanne oder Braque oder wem auch immer, so tritt der fundamentale Unterschied hervor: dort die Freude am schönen Formen- und Farbenspiel der Oberflächen, am üppigen, saftigen Leben der Dinge und ihrem bezaubernden Duft, oder auch an ihrer plastischen Struktur und ihrer Funktion als Bausteine für eine Bildwelt von strenger, vielleicht sogar ins Ungegenständliche zielender Gesetzlichkeit. Dergleichen ist unserem Bilde fremd, es wirkt unsinnlich, kühl, verschwebend, scheu, „zufällig", fast skizzenhaft bescheiden dagegen, und es legt auf alle jene Gestaltungsmöglichkeiten, zu denen Früchte einen Maler verlocken können, nicht den mindesten Wert. Aber auch von den in Ostasien selber üblichen Blumen- und Früchtebildern, die diese Dinge mit feinfühliger, oft poetischer Naturverliebtheit und delikatem Sinn für dekorative Werte darstellen, hebt das Kaki-Bild sich ab; ihnen gegenüber erscheint es asketisch-streng, herb, kräftig zupackend in der Unmittelbarkeit, mit der es die Sache selbst hinstellt, ohne sich auf Formenspiele, ästhetischen Aufwand und Schönheitsreize einzulassen, und selbst all jene tatsächlich vorhandenen Feinheiten in Komposition, Formbehandlung, Tuschetönung bleiben völlig unbetont, werden nicht zur Schau gestellt, sondern versteckt und mit einer gewissen unpedantischen Nonchalance und geflissentlichen Nüchternheit vorgetragen, so allerdings, daß man sagen konnte, das Dasein dieser sechs Früchte sei heilig rein wie das nüchterne Wasser[8]. Alles steht im Dienst einer gewaltigen Sachlichkeit und Direktheit der Aussage: die Sache selbst, die einfache Natur der Dinge ist gemeint und soll so simpel wie möglich sichtbar gemacht werden – und eben darum ist mehr als die Sache gemeint, nämlich das Sein. Daher ist dies scheinbare Stilleben in Wirklichkeit ein religiös-metaphysisches Bild – und zwar ein echt zenbuddhistisches – und es wurde von seinen Besitzern gewiß zu allen Zeiten so empfunden und verstanden. Am nächsten verwandt ist ihm der berühmte Garten des Zen-Klosters Ryôanji in Kyôto, der nur aus einigen locker, doch höchst überlegt verteilten Steingruppen mit etwas Moos auf einem weiten leeren Feld weißen Sandes besteht und einen ganz ähnlichen Sinn hat wie das Kaki-Bild.

Paul Klees Satz, Kunst gebe nicht das Sichtbare wieder, sondern mache sichtbar, hat hier eine besondere Gültigkeit. Aber was macht dies Bild sichtbar? Die bloßen Kaki-Früchte doch wohl nicht. Ist hier eigentlich noch ein bestimmter Gegenstand gemeint oder könnte es nicht ebensogut auch ein ganz anderer sein? Ist hier überhaupt noch irgend ein Gegenstand unserer Welt gemeint? Ist der Gegenstand nicht bloßer Anlaß oder Vorwand, um einen ganz anderen Inhalt zur Sprache zu bringen? Die Früchte sind nur Anstoß, Abstoß auf etwas hin, was einer anderen Seinskategorie angehört, aber nur mit Hilfe solcher „Chiffren der Transzendenz" angedeutet werden kann. Offenbar liegt das, worauf dies Bild zielt, auf einer ganz anderen Ebene als das, was es gegenständlich zeigt – diese andere Ebene wird nun aber auch wiederum *in* den gezeigten Dingen selber spürbar, diese besitzen daher bei aller Transparenz und Abstraktheit jene ungemeine Dinglichkeit, Gegenwart, Unmittelbarkeit, von der die Rede war. Im Sinne des Buddhismus handelt es sich nicht um zwei gleichsam substantiell verschiedene ontische Bereiche, sondern um zwei sich durchdringende, vertauschbare, im Grunde untrennbare Aspekte einer und derselben Sache, die in reiner Schau ergriffen, diskursiv aber immer nur im Nacheinander wechselnder Betrachtungsweisen und deshalb jeweils nur einseitig





und fragmentarisch erkannt und beschrieben werden kann. Es kommt für den Buddhisten und namentlich für den Zen-Buddhisten darauf an, das Absolute, die „Buddha-Natur", das „Nicht", das Nirvâna durch einen und denselben Akt geistiger Schau *im* Relativ-Phänomenalen, im Dasein, im Samsâra zu begreifen, da beide eine Nicht-Zweiheit sind, wenngleich keineswegs schlechthin identisch; sie sind, nach einer buddhistischen Grundformel, weder eins noch auch verschieden. Alle Dinge, auch die gewöhnlichsten, können die Buddha-Natur allen Seins enthalten, aber wollte man sagen, diese Kaki-Früchte seien mit der letzten wahren Wirklichkeit identisch, so wäre es falsch – ebenso falsch, als wollte man sagen, sie hätten mit dieser letzten wahren Wirklichkeit nichts zu tun. Beides muß in eins gesehen, aber beileibe nicht so oder so formulierend festgelegt werden. Das berühmte erste Kung-an (Kô-an) des Wu-mên-kuan (Mu-mon-kan) antwortet deshalb auf die Frage, ob auch in einem kleinen Hund die (absolute) Buddha-Natur sei oder nicht, mit „Wu" (Mu) – „Nicht" im Sinne eines Weder-Noch, Ja-wie-Nein, das auf das über Ja und Nein hinausliegende Absolute zielt; im Grunde ist dies „Wu" aber eine Nicht-Antwort, weil es auf eine solche und alle derartigen Fragen keine „Antwort" gibt. „Wer über Sein und Nichtsein nachsinnt, verliert Leib und Leben zugleich."[9] Ist aber die rechte Auffassung, das Satori gewonnen, dann haben alle Dinge – und statt des Hundes können es beispielsweise auch Kaki-Früchte sein – empirisches Samsâra-Dasein und Buddha-Natur in einem. Sie sind gleichzeitig ganz konkret gegenwätig und doch auch „anders", durchscheinend und entrückt; sie werden nicht mehr naiv, mit samsâra-gebundenem Blick gesehen, sind aber trotzdem nicht wesenlos und entwertet, sondern dank jener höheren Sicht gewinnen sie dann doch wieder und nun erst recht eine ganz schlichte, aber neue und überwältigende Wirklichkeit. Zahlreiche Zen-Sprüche reden davon, am schönsten vielleicht dieser: „Ein Meister sagte: Bevor einer Zen studiert, sind ihm Berge Berge und Gewässer Gewässer. Wenn er aber eine Einsicht in die Wahrheit des Zen bekommt durch die von einem guten Meister erteilte Belehrung, dann sind ihm Berge nicht mehr Berge und Gewässer keine Gewässer. Aber nachmals, wenn er wirklich zum Orte der Ruhe gelangt ist, so sind ihm Berge wieder Berge und Gewässer sind Gewässer."[10]

## 8

Dies schlichte und zunächst vielleicht nichtssagende Bild sagt also sehr viel, aber mit sehr wenigen Worten; eben daß die Kaki-Früchte eigentlich nichts Besonderes sind, macht sie so überaus geeignet, über die Wirklichkeit etwas Gültiges auszusagen. Von der uns zugänglichen Wirklichkeit des Samsâra ist gerade so viel gezeigt, daß uns ihre „Leere" fühlbar wird. Wie überall in der geistigen Sphäre des Zen, etwa in den Kung-an (Kô-an) oder auch im japanischen Haiku oder in der Welt des Teekults – und das Kaki-Bild diente ja den japanischen Zen-Mönchen Jahrhunderte lang als „Teebild" *(cha-gake)* – „wird dem Auge und dem Ohr ein Minimum geboten, damit der Sinn, sofern er dafür aufgeht, ein Maximum erkenne, ja etwas, was sich jedem Maß entzieht".[11] Wir Europäer dagegen neigen in unserer eigenen Kunst und Dichtung nach dem Urteil der Ostasiaten zum Wortreichtum, zu übertriebener Genauigkeit, zu allzu materieller Gegenständlichkeit; und wenn wir versuchen, etwa ostasiatische Gedichte zu übersetzen, so „sagen wir gleich zu viel, und darum sagt unsere Übertragung zu wenig".[12] Besonders der Zen-Künstler zeigt ja immer nur „eine Ecke" der Dinge, und es gilt trotzdem das Ganze zu begreifen – ja dies gelingt dann sogar besser als bei noch so vollständiger Darstellung, denn diese wäre in jedem Fall doch auch nur Fragment, ohne es sich freilich einzugestehen (und darum unweise); jede vermeintliche „Vollendung" würde nur den Blick verstellen. Das, was nicht dargestellt ist, muß mitgesehen, mitempfunden werden. Aber der Zen-Maler suggeriert nicht etwa irgendetwas Bestimmtes, was nur

fortgelassen wäre, sondern er präsentiert die ganze Wirklichkeit und das wahre Wesen der Welt in den kleinen, zufälligen und unscheinbaren Dingen, die er uns zeigt; diese, recht verstanden, zeigen sich als mehr als sie selbst. Sie zeigen die Wirklichkeit und nicht bloß Andeutungen einer solchen. Also sind sie auch keine „Symbole", oder allenfalls in einer vorläufigen, noch relativ oberflächenhaften Interpretationsschicht; das rechte Weltverständnis (Satori) deutet nicht etwas an, was jenseits seiner selbst läge, es ist das Wissen von einem bestimmten einzelnen Gegenstand und zugleich das Wissen von der Wirklichkeit, die sozusagen dahinter liegt[13]. Aber diese Erkenntnis wird nicht erörtert, beschrieben, dargestellt; es geschieht endlich überhaupt kein Reden mehr – und das ausführliche, explizite und diskursive Darstellen von wohldefinierten Gegenständen in Bildern ist ja auch ein „Reden", eine Kommunikation im Bereich des Miteinander –, sondern nur noch ein schweigendes Zeigen des in seiner Wahrheit sich enthüllenden Seins selbst. „Reden" entspricht dem Samsâra, Schweigen dem Nirvâna. Ein Bild wie die Kaki-Früchte des Mu-hsi ist voll von diesem ungeheuren, alles sagenden Schweigen; der ostasiatische Mensch hört es ja vor allem in den Dingen und Geschöpfen der Natur, in den schlichtesten am deutlichsten. Wenn er sich schauend, dichtend, malend in sie versenkt, ist er dem Wesen der Welt nahe und beantwortet alles zweifelnde, drängende Fragen aus jener Entrücktheit des Wissens von der Leerheit, der Nicht-Zweiheit, in der alle Gegensätze aufgehoben sind und jede bündige Antwort zur bindenden Fessel würde.

Ist die Welt ein Traum?
Ist sie wesenhaft? Sage! –
Weder wesenhaft,
Noch auch Traum, daß ich wüßte.
Ein Etwas, ein Nichts in Einem.

## *Anmerkungen*

[1] Otto Kümmel: Mu-hsi. In: Thieme-Becker, Allg. Lexikon der bildenden Künstler, Bd. 25, Leipzig 1931, S. 257: „Ob die ursprünglich zusammengehörigen zauberhaften Pflanzenbilder ... (Hibiscus, Kastanie, Kaki ...) mit Recht M. zugeschrieben werden, ist zweifelhaft." – Vgl. Werner Speiser: Zum Werk des Mu-hsi. Ostasiat. Zs. N. F. 17, 1941, 95–115. (Versuch einer kritischen Sichtung auf Grund aller erreichbaren Publikationen.) – Allgemeine Charakteristik des Mu-hsi: W. Speiser: Die Kunst Ostasiens, Berlin 1946, 250–252; ders.: Meisterwerke chinesischer Malerei aus der Sammlung der japanischen Reichsmarschälle Yoshimitsu und Yoshimasa, Berlin 1947, 30 ff.; ferner in den bekannten umfassenden Darstellungen der chinesischen Malerei, wie Osvald Sirén: History of Early Chinese Painting, London 1933; William Cohn: Chinese Painting, London–New York 1948; u. a.

Auf strittige Fragen, namentlich das Mokuan(= Mu-hsi II)-Problem einzugehen ist hier nicht der Ort. – Mu-hsi ist auch unter seinem Mönchsnamen Fa-ch'ang (Hô-jô) bekannt. Seine Bildthemen sind Blumen und Früchte, Vögel (Kranich, Wildgans, Sperling, Krähe u. a.), Affen, Tiger, Drachen, Landschaften, buddhistische u. a. religiöse Gestalten (Kuanyin, Lohan, Laotse u. a.). Seine bedeutendsten Werke sind das Triptychon mit Kuanyin, Affen und Kranich (Daitokuji), das Bildpaar „Drache und Tiger" (ebenda) und die beiden – in Einzelbilder zerschnittenen und in verschiedene Sammlungen verstreuten – Langrollenbilder mit den „Acht Ansichten von Hsiao-hsiang". Abbildungen in den erwähnten Werken, ferner in Ernst Grosse: Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923, und in den großen japanischen Sammelwerken wie etwa The Pageant of Chinese Painting (Shina Meiga Hôkan).

Eine eingehende Interpretation des Kaki-Bildes fehlt bisher, derartige Einzelanalysen scheinen mir aber ein dringendes Desiderat, ja eine bisher sehr vernachlässigte Voraussetzung jeder ernsthaften kunstwissenschaftlichen Forschung zu sein. – Aufschlußreich für das Verständnis des originalen Kaki-Bildes ist das Pasticcio in der Sammlung Inoue, das 4 Kaki mit einem Kastanienzweig (aus einem andern Bild Mu-hsi's entlehnt) kombiniert und in tölpelhafter Weise Stil und Sinn der beiden echten Vorbilder verfehlt, uns aber durch den Unterschied die Art und den Rang der Originale bis in die Feinheiten begreifen lehrt; Kimbara: Mokkei. Tôyô Bijutsu Bunko Bd. 3, Tôkyô 1939, Abb. 27.

[2] Heinrich Dumoulin: Die Entwicklung des chinesischen Ch'an nach Hui-neng im Lichte des Wu-men-kuan. Monumenta Serica (Peking) 6, 1941, 40–72 (Zitat: 61); engl. Ausg.: The Development of Chinese Zen after the Sixth Patriarch in the Light of Mumonkan. Transl. ... with additional notes and appendices by Ruth Fuller Sasaki. New York 1953. (S. 28.)

[3] Barlach im Gespräch, Insel-Verlag 1948, S. 18.

[4] Über den buddhistischen Begriff der „universalen Durchdringung": D. T. Suzuki: Essays in Zen Buddhism, Third Series, Kyôto 1934, S. 59 f., Neuausg. London 1953, S. 77 f., ferner 142ff. – Für das allgemeine Verständnis des Zen-Buddhismus verweise ich auf die zahlreichen Schriften von Suzuki, die auch im einzelnen Vieles enthalten, was unmittelbar zur Interpretation des Kaki-Bildes – und der Zen-Malerei überhaupt – dienen kann.

[5] Oscar Benl: Seami Motokiyo und der Geist des Nô-Schauspiels. Abh. d. Akad. d. Wiss. u. d. Lit. Mainz, Kl. d. Lit., Jg. 1952, Nr. 5, S. 138.

[6] Ein Ausdruck des modernen japanischen Philosophen Nishida Kitarô; vgl. Die intelligible Welt. Drei philos. Abhandlungen, übertr. u. eingel. von Robert Schinzinger, Berlin 1943.

[7] Zurbarán ist derjenige europäische Stillebenmaler, der seinen Bildern am meisten einen unweltlichen, metaphysisch-sakralen Charakter gegeben hat; vgl. Helmut P. G. Seckel: Francisco de Zurbarán as a Painter of Still Life. Gazette des Beaux-Arts Ser. 6, Vol. 30, Dec. 1946, p. 279–300. Ein Vergleich mit ostasiatischen Bildern und speziell mit Mu-hsi's Kaki wäre interessant.

[8] Otto Fischer: Wanderfahrten eines Kunstfreundes in China und Japan, Stuttgart-Berlin 1939, S. 179.

[9] Heinrich Dumoulin: Das Wu-men-kuan oder „Der Paß ohne Tor", übers. u. erläut. Monumenta Serica (Peking) 8, 1943, 41–102 (Zitat: 48ff.); Neuausg.: Wu-men-kuan, Der Paß ohne Tor. Monumenta Nipponica Monographs 13, Tôkyô 1953 (S. 8ff.).

[10] D. T. Suzuki: Essays in Zen Buddhism, First Series, London 1927, S. 12; hier nach Suzuki: Die Große Befreiung, 3. Aufl., Konstanz 1947, S. 14.

[11] Wilhelm Gundert: Die Nonne Liu bei We-schan. In: Asiatica, Festschrift Friedrich Weller, Leipzig 1954. (S. 189.)

[12] Wilhelm Gundert im Nachwort zu: Lyrik des Ostens, hrsg. v. W. G., A. Schimmel und W. Schubring, München 1952, S. 499.

[13] D. T. Suzuki: Essays in Zen Buddhism, Second Series, Neuausg. London 1950. S. 30.

Die Verse am Schluß – von einem unbekannten japanischen Dichter des 10. Jahrhunderts – sind zitiert nach Lyrik des Ostens (s. Anm. 12) S. 425.